

*Л.Е. Артамошкина*

### АВТОБИОГРАФИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ СТИЛЯ В КУЛЬТУРЕ МОДЕРНА

Автобиографичность текстов модерна не только стилистическая черта, но внутреннее свойство самой эпохи, ее культуры. Между биографией и творчеством создается динамическое напряжение, которое определяет их взаимную проницаемость.

Факт высказывания вызывается биографическим фактом (событием, поступком, жестом, переживанием / чувством). Читатель имеет дело с разворачивающейся в тексте автобиографией. Потому так не безразличны для Ницше отношения с читателем. Ницше «задевает», дразнит, вызывает читателя на «поединок роковой». Ницше устанавливает в своих текстах «правила говорения» о собственной жизни, формируют свой образ, т.е. язык продуцирует те смыслы, которые создают «авторское лицо». В его текстах являет себя тот «внутренний опыт», который разворачивается на границе языка и безмолвия, на границе, кромке.

Само восприятие слова у него «филологическое», стилистика «формуется» авторскую мысль, окружает ее языковой «телесностью» (эта особенность давно закреплена в читательском восприятии как типичная черта философа-художника). Так складывается образ автора (как это определяется в традиции В. Виноградова). В рамках этого образа читатель встречается с «языковой личностью», так как образ автора «манифестируется» в языке произведения. Дополнительное знание событий личного характера в жизни автора, фактов его творческой / научной биографии, знакомство с документами интимно-бытового характера (письма, дневник, записная книжка), устным преданием (легендой) о нем складывает у читателя образ автора, связанный с «текстом» жизни. Текст жизни и литературный (философский) текст находятся в отношениях динамической корреляции.

Стилистический вектор эпохе задает Ницше. Предельная «автобиографичность» текстов Ницше выражена стремлением найти путь для себя и немногих как он, выработать своеобразный катехезис: «Как становятся сами собою». Здесь все важно: особенности обоняния, климат, вода, тщательный выбор в еде (связь между желудком и мыслью дается как очевидная: «немецкий дух есть несварение», он происходит из расстроенного кишечника («Esse Homo»). Удивительно, но такого рода «органические» подробности не умаляют, а подчеркивают аристократизм Ницше, естественность его права. Характерно восприятие Ницше во время случайной встречи, сторонний взгляд на него: «По густым нависшим усам его и смелым чертам лица его можно было бы принять за кавалерийского офицера, если бы в его обращении с людьми не было бы чего-то одновременно и застенчивого и надменного. Его музыкальный голос и медленная речь сразу говорили об артистичности его натуры; осторожная и задумчивая походка выдавала в нем философа... В пристальном взгляде постоянно сквозила работа его мысли; это были одновременно глаза фанатика, наблюдателя и духовидца» (Шюре, с которым Ницше встретился в Байрете) [5:162]. В Ницше постоянно подчеркивается его парадоксальность, готовность явить взаимоисключающее: аристократизм и маска посредственности, которую многие воспринимали как его подлинное лицо. Саломе Лу отмечает эту приверженность Ницше к «маскам», «завесам», притворству, чтобы не раздражать посредственности, оберегать одиночество. «Каждый шаг на пути к внешнему миру становится, наконец, своим собственным божеством и миром, небом и адом, каждый шаг ведет его дальше, в последнюю пропасть, к конечной гибели» [1:466].

Сам Ницше подчеркивает, что является первичным, главным, выражением (или, лучше, воплощением) чего оказывается его философия – способ жизни. «В конце концов, я испытал мой собственный способ жизни и многие испытают его после меня. Мои постоянные жестокие страдания до сих пор не изменили моего характера, наоборот, мне даже кажется, что я стал веселее, добродушнее, чем когда-либо... в моих мыслях должно быть какая-то скрытая сила; вы не найдете в моей рукописи ни бессилия, ни усталости, которые будут отыскивать в ней мои недоброжелатели» (из письма 1879 г., после написания книги «Странник и его тень») [5:182].

Наверное, очевидность единства «текста» жизни и текста философского обнаружатся при стилистическом анализе и сравнении последнего с письмами этого же периода, думаю, совпадение ожидает поразительное (задача филологам).

Ницше верил, что проживая определенным способом свою жизнь, оставляет в наследство человечеству больше чем текст и даже «катехезис» новой жизни, он приносит (как Христос) себя в жертву человечеству. «Я думаю, что настолько хорошо сделал дело своей жизни, насколько мне это позволило время... благодаря мне многие люди обратились к более высокой, чистой и светлой жизни» (из письма 14 января 1880 г. госпоже Мейзенбух) [5:185]. Последние записочки-письма он и подписывал «Распятый».

Манифестация автора в стиле текста, в языке произведения, определенность и узнаваемость автора как «языковой личности» сделали возможным транспонирование его образа в другие культуры, в другие эпохи. Ницшеанство и становится результатом подобного переноса и усвоения. Под знаком Ницше проходит весь XX в. Сама трагическая история века подтверждает это. Неизбежность такого влияния происходила из характера «исторического момента». Об этом очень точно скажет Стефан Цвейг в небольшой работе, посвященной Ницше («Ницше. Борьба с безумием»): «Никто не слышал так

явственно, как Ницше, хруст в социальном строении Европы, никто в Европе в эпоху оптимистического самолюбования с таким отчаянием не призывал к бегству – к бегству в правдивость, в ясность, в высшую свободу интеллекта... величественная независимость Ницше создает не учение (как полагают школьные педанты), не веру, а только атмосферу» [11:60]. Происходит усвоение образа Ницше, воссозданного его читателями и почитателями.

В мифологеме самого модерна возникает новый обертон: теперь Ницше и Христос сопоставляются, что связано с неизбежными размышлениями о судьбе художника в культуре, в истории. Так, в поэзии таких стилистически и мировоззренчески далеких поэтов, как Белый и Есенин, образ лирического героя приобретает черты «нового Христа».

Этот сюжет оказывается общим и для России и для Европы. Вполне отчетливо он звучит у сюрреалистов. В частности, в статье Ж. Батая «Проклятая часть» (само название статьи в ряду смыслов, слагающих мифологию) автор сопоставляет свой путь и судьбу Ницше, подчеркивая это сопоставление лейтмотивным признанием: «я такой же, как он», обозначая свою позицию одинокого «стояния» в культуре, «без наследников» (что верно, ведь ницшеанцы не наследники, да и возможно ли «наследование по прямой» от Ницше). Упоминание слов А. Жида («Ницше завидовал Христу») подтверждает естественность таких сопоставлений в логике жизненного и творческого пути этого поколения. Батай продолжает: «человек есть мысль (язык), и он может быть суверенным только посредством суверенной мысли. Суверенная мысль есть беспредельная трагедия... Прельстительность Диониса обещает трагедию, а прельстительность Христа – брак по расчету». Энергия сопоставления-противопоставления не требует комментария и пояснений, исток ее очевиден.

Стихи Ницше, цитируемые Батаем, воспринимаются как камертон, выбранный для себя автором статьи, как камертон собственной жизни: «Пусть только посмеет кто-то // Спросить: откуда я родом, // Где кров мой и родина – где: // Я не был еще ни разу // Пространством и временем связан, // Поря, как орел, в высоте!»

Миф о Дионисе у Ницше вырастает в мифологию модерна, которая создавалась коллективными усилиями творцов эпохи (в многочисленных статьях русских символистов, в художественных текстах, поступках – история Нины Петровской, Брюсова, Белого).

Миф о Дионисе прославляет жизнь как циклическую, разрушительно-созидательную силу, в которой страдание связано неразрывно с экстазом.

Подобная мифология проникает всю жизнь модерна.

В этом смысле показательное стилистическое единство писем, художественных текстов, дневниковых записей. Переписка Блока и Белого начала века, периода становления русского символизма, показывает эту сращенность жизни в ее повседневном разворачивании и текста (в целом, о житнетворческих идеях символистов сказано достаточно полно).

Блок: «не умел выражать точно своих переживаний, да у меня никогда и не было переживаний, за этим словом для меня ничего не стоит. А просто беспутную и прекрасную вел жизнь, которую теперь вести перестал,... а, перестав, и понимать многого не могу [10:157].

Эпистолярному жанру символистской эпохи посвящена статья М. Гаспарова в «Литературном наследстве». Автор статьи приходит к выводу, что конечная цель письма как литературного жанра в этот период состояла в том, чтобы создать художественный образ автора. Поэтому и письма можно рассматривать как «лирическую прозу», чему способствуют определенные элементы эпистолярного жанра символистской эпохи: эпиграфы в начале письма, цитация, стилизация под различные эпистолярные традиции, безотносительность письма к адресату (письмо одного содержания пишется разным лицам). По своей ориентации письма являлись «внутренними» и «внешними». Внутренние письма – это письма, где обсуждались вопросы духовной жизни, единственно, в логике этого круга адресатов и авторов писем, достойные обсуждения. Другие же, «внешние» письма требовали «извинительных оговорок», так как касались бытовых, «мелких» проблем: издательские дела, переезды и т.п. [9].

Белый: «во имя путей мне предносящихся хотел выйти к людям и в мир моих видений заключить мир предметов и отношений (даже внешних, светских, позитивных и т.д.), идя навстречу, я неизменно терял ядро своей души. Кажется теперь я ухожу в себя для Себя» [10:60]. Пафос отношения к себе и миру очевиден. Характерным оказывается стилистически-содержательное единство текста повседневности и творческих манифестаций: «Для нас не могло быть и речи о примирении отдельного героического индивидуума с интенсивными движениями масс, всегда подчиненными узкоэгоистическим интересам, материальным мотивам».

Поколение символистов воспринимало тексты Ницше как «заветы», поэтому даже критические статьи о произведениях современной литературы (Белый о Пшибышевском в статье «Пророк безличия») являлись выражением жизненного кредо: «В Ницше ключ к пониманию современности: если хотим мы возрождения личности, героя, если помним, что жизнь – трагедия (не сон, и вовсе не «ха-ха-ха») мы должны идти в ночь дорической фалангой: топтать и бить варваров» [3:152].

Дионисийство, экстаз не отменяют, а усугубляют предельное одиночество среди толпы, но вместе с тем возникает напряженность удержания собственной позиции, верность своему пути. Мифологема Пути воспроизводится Блоком в его «трилогии вочеловечивания».

Взыскую соединения Диониса и Аполлона в духе и плоти современной культуры, Белый выводит читателя – современника к взысканию соединения Христа и Диониса в человеке-герое, новом человеке: «Если Христос распят человечеством, не услышавшим призыва к возрождению, – в Ницше распято смертью само человечество, устремленное к будущему... мы должны идти к Голгофе нашей души, потому что только с Голгофы открывается нам окрестность будущего» [3:191].

На русской почве причудливо сплелись дионисийство (ницшеанского толка), процесс мифологизации Христа (источником или толчком которому во многом был тот же Ницше) и поглощенность идеями Вл. Соловьева. Подобная мысль выражена в монографии «Ницше в России» (Э. Клюс), где автор связывает влияние Вл. Соловьева как «литературной личности», воздействие на процесс мифологизации Христа в среде русской интеллигенции, справедливо указывая, что особенная роль в этой мифологизации принадлежит символистам, которые связывали личность Соловьева с мифом о живом Христе, что вполне соответствовало общему характеру творимой мифологемы, ведь и Заратустра, подобно Христу, странствующий учитель и пророк. Характер и суть процесса такой мифологизации лучше всего передается участником мифологизирования личности Соловьева, может быть, самым талантливым творцом нового мифа, что, в свою очередь, определяется конгениальностью этих героев эпохи, В. Соловьева и А. Белого. Наиболее адекватно стилистически миф этот воссоздается в статье А. Белого «Владимир Соловьев. Из воспоминаний» и А. Блока «Рыцарь-монах». Белый, отмечая впечатления разных лет от личности и лица, самой фигуры Соловьева, отмечает «странный», «загадочный» его облик (от первых детских воспоминаний до последней встречи перед смертью философа): «Громадные очарованные глаза, серые, сутулая его спина, бессильные руки, длинные, со взбитыми серыми космами прекрасная его голова... – сколько было в облике Соловьева неверного и двойственного!... Соловьев всегда был под знаком светивших ему зорь... я не мог не научиться любить в Соловьеве не мыслителя только, но и дерзновенного новатора жизни». И постоянно это «вневременное» в облике Соловьева: «Во взгляде Соловьева, который он случайно остановил на мне в тот день, была бездонная синева: полная отрешенность и готовность совершить последний шаг; то был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение: очерк, символ, чертеж. Одиноким странником шествовал по улице города призраков в час петербургского дня, похожий на все остальные петербургские часы и дни. Он медленно ступал за неизвестным гробом в неизвестную даль, не ведая пространств и времен» (А. Блок) [7:278].

Но ценно свидетельство из другого «лагеря», свидетельство одного из «позитивно» настроенных студентов университета, пришедшего на первую лекцию Соловьева с тем, чтобы освистать зарвавшегося метафизика, вознамерившегося сокрушить столп позитивного мировоззрения молодых ревнителей эмпирических наук.

Характерно употребление слов как будто пришедших из другого, не «позитивистского» (заметим, что полемический задор, готовность к «драчке» были разогреты у студенческой аудитории известием о теме, защищенной «докторишкой» диссертации, его печатного выступления «против позитивистов») словаря: «Обширная, устроенная амфитеатром аудитория была переполнена; все волновалось и кипело. Опытный глаз тотчас заметил бы, что тут затевается что-то особенное. Но все разом смолкло. Сотни глаз устремились на вошедшего в аудиторию и направлявшегося к кафедре еще молодого человека в скромном пиджаке. Бросилось в глаза его прекрасное, одухотворенное лицо, продолговатое, бледное, с немного впавшими щеками, с небольшой раздвоенной бородой и в раме густых черных волос, падавших кольцами на воротник. Большие темно-голубые глаза с густыми, широкими и черными бровями и длинными ресницами, были как бы застланы мистическим туманом. Это был Соловьев.

Студенты имели обыкновение встречать каждого нового профессора аплодисментами, которые и на этот раз раздались было со стороны филологов, но тотчас, как в море, потонули в яростном шиканье естественников» (Н.К. Никифоров. «Петербургское студенчество и Вл. Соловьев») [7:171].

Итак, стиль Ницше вполне соответствует (и участвует в формировании) стиля произведений эпохи модерна. Черта эта – автобиографичность, в которой явлено единство (сознательная установка автора) и неразличимость (подспудное свойство) автора как творца произведения и автора-героя (позиция «лирического героя», которой свойственна нераздельность автора и героя). Неразличимость эта очевидна при обращении к текстам самых разных жанров: переписка, дневники, записные книжки, манифесты.

Автобиографизм оказался общей направленностью модерна и в России, и на Западе. Стилистические приметы этого явления обнаруживаются, например, при сопоставительном анализе текста художественного и действительной автобиографии автора, стилистически соприродной художественному тексту. Источник этого совпадения один – автор-герой, герой-автор, автор / герой, герой / автор. В качестве примера – «Демьян», роман Гессе, и его же автобиография. Перевод не скрывает, а скорее обнажает эту черту.

«Я не для того пришел в мир, чтобы сочинять стихи, чтобы проповедовать, чтобы писать картины, ни

я, ни кто-либо другой не приходил в мир для этого. Все получалось лишь попутно. Истинное призвание каждого состоит только в одном – прийти к самому себе. Кем бы он под конец ни стал – поэтом, безумцем или пророком, – это не его дело и в конечном счете неважно. Его дело – найти собственную, а не любую судьбу, и отдаться ей внутренне, безраздельно и непоколебимо. Все прочее – это половинчатость, это попытка улизнуть, это уход назад, в идеалы толпы, это приспособленчество и страх перед собственной сутью. Во всей своей ужасности и священности вставала передо мной эта новая картина, о которой я не раз догадывался, которую, может быть, часто уже облакал в слова, но которую действительно увидел только теперь. Я – это бросок природы, бросок в неизвестность, может быть, в новое, может быть, в никуда, и сделать этот бросок из бездны действенным, почувствовать в себе его волю и полностью претворить ее в собственную – только в этом мое призвание. Только в этом!» («Демиян»).

«Преобладающая часть того, что я увидел, спускаясь по кругам ада в себе самом, была фальшью и подделкой без всякой ценности – так и с бредом моего призвания, моего таланта дело, наверное, обстояло не лучше. Ах, до чего все это было несущественно! И то, что я некогда с тщеславием и ребяческой радостью рассматривал как свою задачу, тоже улетучилось, задачу, или, лучше сказать, свой путь к спасению, я видел теперь не в сфере лирики, или философии, или еще какой-нибудь подобной специальной области, но единственно в том, чтобы дать немногому действительно живому и сильному во мне пережить свою жизнь до конца, единственно в безоговорочной верности тому, что я еще ощущал в себе живущим. Это была жизнь – это был бог» («Автобиография») [6].

Для героя романа и для автора очевидна единственная страсть – устремленность к себе, исполнение собственной судьбы. Сила этой страсти выражает себя в неизбывном напряжении между «я» и «миром». Стилистически – в конструкциях типа: «не для того...а», «не,... но...»; энергичность концовки-заклинания: «Только в этом!», «Это была жизнь – это был бог».

Это ситуация «предельного опыта», она оказывается общей для героев и творцов эпохи, что, например, в контексте истории сюрреалистов обозначается Батаем как «внутренний опыт», что передается в наследство дальше (Батай-Бланшо). Вполне определенно выражается отношение к смерти: «Смерть не как цель, а лишь как повод для обретения единства с бытием, посредством преодоления индивидуального, через страдание: «я имел дело с жертвоприношением, комедией, которая требует, чтобы одинокий индивид умер на месте всех других, и я готовил себя к тому, чтобы показать, что путь коммуникации (глубинная связь людей) – это страдание (страдание, жертвоприношение объединяет людей всех времен)» [2:215].

Эта связь (Батай-Бланшо) объемно рассматривается в диссертации И.С. Короткова «Культурфилософские взгляды Мориса Бланшо».

Интересно и то, как модерн перерабатывал (перемалывал) судьбы реальных людей в судьбы героев произведения. Конец героев романа предопределял судьбы его прототипов, да собственно и не было никаких прототипов. Каждый собственную жизнь вершил как роман. Это ситуация героев романа Брюсова «Огненный ангел» и героев эпохи: Брюсов, Белый, Нина Петровская. Трагическая судьба Нины Петровской обидно рассматривается как плата за ее желание «сыграть» жизнь (как об этом, например, говорится в комментариях к этой истории). Но наркотики, покушение на самоубийство, нищенство, голод, алкоголизм – только «исследователь» литературы, может это «пришпилить» определением – «жизнь как лирическая импровизация». Они действительно так жили и так чувствовали, непредставимо для нас нынешних.

Из записных книжек Блока: «Я стараюсь схватить и вспомнить все – и не одной памятью головной, а и сердцем и волей,... потому что не додумаешься простой логикой. И вот снова выступает на сцену мистика... Снова и снова иду я с тоскою влюбленной, Жадно впиваться в твою бесконечность очами. (Вл. Соловьев). Хочется битвы – и после – смерти или великой тишины» [4:375]. Как замечательно это «или».

#### Литература

1. Андреас-Саломе Л. Фридрих Ницше в своих произведениях // Ницше и русская религиозная философия. Мн., 1996. Т.2.
2. Батай Ж. Сакральная социология и отношения между «обществом», «организмом» и «существом» // Коллеж Социологии. СПб., 2004.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
4. Блок А. Сочинения в 2-х тт. М., 1955.
5. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. СПб., 1911.
6. Гессе Г. Избранное. Пер. С. Аверинцева. М., 1977.
7. Книга о Владимире Соловьеве. М., 1991.
8. Коротков И.С. Культурфилософские взгляды Мориса Бланшо. Диссертация. СПб., 2009.
9. Литературное наследство. М., 1991. Т.98, кн.1.
10. Переписка А. Белого и А. Блока. М., 1940.

11. Цвейг С. Ницше. Борьба с безумием. Таллин, 1990.